

С викторианским миром и социальными привилегиями среднего класса было покончено еще во время Первой мировой и экономических кризисов 1920 — 1930-х гг. Интеллектуал утратил невинность, он должен был сделать свой интеллект товаром. Поразительным образом единственной областью, где сохранялись реликты викторианской цивилизации, в XX в. оказался советский писательский и профессорский быт. И только советскому интеллектуалу, избавленному от экономики, удалось соблюсти невинность и идеализм.

1. *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3 — 14.

2. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика : учеб. пособие // Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2.

Л. А. Назарова
г. Екатеринбург

Изучение драматического произведения в вузе: из опыта работы

О специфике изучения драматического произведения написано достаточно много. Тем не менее вопрос этот продолжает остро стоять перед преподавателем, приходящим в аудиторию (вузовскую или школьную) с целью познакомить учащихся с каким-либо образцом драматического искусства.

Чаще всего данное знакомство начинается с разговора о проблематике (конflikте) и поэтике произведения, что в определенной степени сближает его с анализом эпического произведения, модель которого с той или иной долей успешности уже «внедрена» педагогом в сознание школьника/студента. Анализ же собственно «драматической» составляющей в лучшем случае ограничивается попытками «разыгрывания» той или иной сцены или рассмотрением особенностей речевой характеристики

действующих лиц. В результате родо-жанровая специфика драматического произведения до конца не осознается учащимися.

Печальным подтверждением вышеизложенного могут служить результаты многолетней практики автора статьи, связанной с проведением спецсеминара по американской и немецкой драматургии XX в. Завершающей курс формой работы является написание театрального сценария (театральной адаптации), в основе которого лежит текст эпического произведения малой формы. В частности, в течение ряда лет в качестве исходного материала выступали новеллы О'Генри, такие как «Фараон и хорал», «Линии судьбы», «Золото и любовь».

При этом преподаватель изначально оговаривает тот факт, что студенты не должны создавать оригинальное авторское произведение. Дописывать текст, вводить новых героев и новые эпизоды не следует. Их задача — инсценировать прозаический текст, создать его вариант, адаптированный для театра. Студенты могут проявить творческую фантазию — изменить заглавие произведения, пропустить или переставить те или иные эпизоды. Важное значение при этом будет иметь разбивка предложенного текста на акты (действия) и сцены (явления), придумывание костюмов и декораций, обязательный выбор драматического жанра (трагедия, фарс, водевиль, сатирическая комедия и пр.). Также необходимо помнить, что, так как вновь создаваемый текст предназначен для театра, существеннейшую роль в нем будут играть точные ремарки, звуковое и световое оформление.

Сразу хочется отметить, что подобный вид деятельности, мало знакомый студентам, вызывает определенный энтузиазм аудитории, и, как правило, каждый год в группе находятся те, кто действительно творчески подходит к работе: создают пьесы в стихах, драмы-притчи и рок-оперы.

Однако последующий анализ сданных работ и их разбор в аудитории наглядно показывают то предельно малое значение, которое уделяется студентами собственно «технике» построения драматического произведения. Его «театральная» составляющая элиминируется практически во всех представленных сценариях. Среди наиболее часто встречающихся ошибок мы выделили следующие:

1. Трудности с определением жанра драматического произведения; непонимание или незнание его формальной организации, принципов деления на акты/действия и сцены/явления;

2. Игнорирование реальных возможностей театральной площадки (слепое копирование эпического произведения), недооценка роли декораций;

3. Невнимание к ремаркам;
4. Недооценка монолога и диалога как замены прямому действию;
5. Отсутствие рефлексии в отношении конфликта произведения.

Проиллюстрируем данные тезисы конкретными примерами.

Самая распространенная ошибка, связанная с выбором жанра драматического произведения, состоит в том, что оно обозначается в работах просто как «пьеса». Если же жанровая рефлексия все же прослеживается, она не всегда соответствует реальному наполнению представленного текста. Так, например, одна из адаптаций новеллы «Золото и любовь» была определена как *«современная драма, являющаяся драмой в одном явлении»*, хотя по всем характеристикам она больше подпадала под номинацию «рэп-мюзикл». В *«фарсе в трех действиях»* не было ни одной фарсовой сцены. В *«одноактовой пьесе»*, не разделенной на сцены, декорации тем не менее менялись дважды. Гораздо чаще менялись они и в *«пьесе в двух сценах и трех явлениях»*. Выглядело это следующим образом:

Явление 1. Рабочий кабинет Блейка. Он сидит за широким столом зеленого сукна.

Явление 2. Тем же вечером. Гостиная Блейков. Ричард сидит на кресле, читая газету, и выслушивает восклицания своей сестры.

Явление 3. Цоканье копыт и стук колес. Джек Блейк и миссис Уильямс сидят в кэбе. Вокруг мигают огни Бродвея, сцена украшена цветными афишами спектаклей. Вдруг до зрителя доносится визг трамвая по рельсам, ржание лошадей.

Декорации из 3-го явления в вышеприведенном примере наглядно свидетельствуют и о том, что «перевод» произведения с эпического на драматический язык сопряжен также со значительными трудностями при создании сценографии произведения. К сожалению, в полученных работах нередки случаи, когда в ремарках описываются такие декорации, которые просто неприемлемы для театра. Приведем самые яркие примеры.

Н покупает *на вокзале* очередную (!) газету. Размышляет по дороге. Выкидывая *на автобусной остановке* в мусорное ведро ненужные страницы.

Журналисты из разных стран садятся в автобус. Автобус трогается.

В рассказе О'Генри «Золото и любовь» есть эпизод, когда герой везет в кэбе свою возлюбленную в театр, на минуту останавливается подобрать оброненное кольцо, а за это время на улице образуется огромная пробка, устроенная стараниями его отца. При создании театральной адаптации

сцена эта легко укладывается в монолог любого из героев, однако желание студентов слепо идти за эпическим текстом, как правило, ведет к тому, что в каждой второй работе на сцене мы видим кэб. Вопросы о том, кто его везет и видны ли герои зрителю, вызывают поначалу искреннее недоумение. «Исправленный» вариант сцены с кэбом может выглядеть следующим образом:

Сцена представляет собой оживленную улицу, по которой ходят туда-сюда люди с различными вещами, полицейские и актеры, таскающие за собой фанерные повозки, изображающие кэбы. Ричард и мисс Лэнтри посреди толпы ловят одного из них и встают за фанерной повозкой.

Другая сценографическая крайность — абсолютный лаконизм при описании декораций: *В холле дома. На улице*, либо такое их словесное оформление, которое настоятельно требует уточнений: *В глубине сцены пылает камин. (?)*

Невнимание к ремаркам в драматическом тексте проявляет себя чаще всего или в сведении их к банальным *громко/тихо; радостно/грустно*, или в их полном игнорировании. «Эпизация» ремарок дает о себе знать и в случае, когда, например, на протяжении всего текста автор лишь однажды замечает: *Она (напевая мелодию из рекламного ролика о страховании и делая ошибку в том же месте, что и всегда)...*

Та же «остаточная эпизация» проявляется и при характеристике персонажа (если таковая дается при создании списка действующих лиц).

N. Он чисто выбрит, только верхняя губа распухла. На нем новые брюки и рубаха.

Незнакомец. На сцене не появляется. Его реплики доносятся изнутри. Единственной внешней деталью, отличающей этого героя, является костыль.

Оговоримся, что в последних случаях, если речь идет собственно о драме, подобные детали вполне допустимы. В случае театральной адаптации — нет. Зрителю неважно, чисто ли выбрит герой, если это не имеет прямого отношения к сюжету и конфликту. Узнать, новые ли на нем брюки или рубаха или же он просто чисто и опрятно одет, он тоже не в силах. Данная информация оказывается в этом случае избыточной именно для зрителя (а не читателя), на которого и рассчитана инсценировка.

Подводя итог, скажем о том, что зачастую будущие специалисты-филологи, знакомясь на протяжении всего курса истории литературы с многочисленными образцами драматического искусства, не всегда

до конца осознают его формальную, «техническую» составляющую. Активно пользуясь указанной выше терминологией при анализе пьес, они, как показывает опыт, не до конца понимают саму природу явления, оказавшись не в ситуации читателя/критика, а в менее знакомой роли создателя произведения, предназначенного для постановки на сцене.

И. В. Орлова

г. Екатеринбург

Театрализация новеллы в творчестве Марселя Эме

Французский писатель Марсель Эме (1902–1967), в чьем творчестве органично сочетаются ирония и трагедия, реалистичность и фантастика, к сожалению, мало знаком российским читателям. У себя же на родине он хорошо известен как романист, новеллист и сказочник, автор 18 пьес, 14 из которых состоялись как театральные постановки, а также создатель сценических адаптаций пьес других драматургов, среди которых Т. Уильямс, А. Миллер, А. Копит, Ф. Дюрренматт и др.¹

Данный факт представляется нам совсем не случайным. Общеизвестно, что в истории литературы наличие в творчестве одного и того же автора и прозаических, и драматических произведений не такая уж редкость: вспомним, что упомянутые выше Т. Уильямс и Ф. Дюрренматт, а также Л. Франк, Г. Пинтер и другие имели в своем творческом репертуаре драматические и эпические произведения на один и тот же сюжет, точнее сказать, сами «переводили» свои творения с языка сцены на язык прозы, и наоборот. Во французской литературе среди имен новеллистов, писавших также и для театра, находим имена Ж. Жираду, Э. Ионеско, М. Юрсенар и др. Отметим также, что новеллы и сказки самого Эме не

¹ См., например: *Les Sorcières de Salem* (Fayard, 1955), adaptation par Marcel Aymé de *The Crucibles* d'Arthur Miller; *Vu du pont* (Paris-Théâtre, 1958), adaptation par Marcel Aymé de *From the Bridge* d'Arthur Miller; *Le Placard* (1963), adaptation par Marcel Aymé, sous le pseudonyme de Victor Dupont, de *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You...* de Kopit; *La Nuit de l'iguane* (1965 — posthume Laffont, 1972, adaptation par Marcel Aymé de *The Night of the Iguana* de Tennessee Williams; *Le Météore* (adaptation), inédit, (Théâtre d'Aubervilliers, 1977), adaptation par Marcel Aymé de *Der Meteor* de Friedrich Dürrenmatt.